



L'Amour de Perdicion de Manoel de Oliveira : un texte filmé

Ana Rita Vera

► To cite this version:

Ana Rita Vera. L'Amour de Perdicion de Manoel de Oliveira : un texte filmé. Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones, Oct 2012, Clermont-Ferrand, France. halshs-00828292

HAL Id: halshs-00828292

<https://shs.hal.science/halshs-00828292>

Submitted on 30 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avertissement

Cet article peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique, excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner obligatoirement le nom de l'auteur, du laboratoire, du séminaire de recherche, ainsi que l'adresse du site. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable.

L'Amour de Perdicion de Manoel de Oliveira : un texte filmé

Ana Vera

Université Blaise Pascal Clermont Ferrand

« É que o Régio era grande admirador do Camilo,
e Agustina é a escritora mais próxima de Camilo. (...)
há algo de comum aos três escritores, a sabedoria.
Que tanto pode vir da experiência como da intuição. »

Présentation du cinéaste

Manoel de Oliveira est aujourd'hui, à 103 ans (il est né 11 décembre 1908), le réalisateur qui symbolise et représente le mieux la culture portugaise sur le plan de l'esthétique cinématographique mondiale. Il est avec Buñuel considéré comme l'un des plus grands réalisateurs de la péninsule ibérique. Souvent ignorée ou incomprise au Portugal, son œuvre a pourtant dépassé les frontières nationales, rejoignant celle des grands noms de la scène internationale.

Pendant sept décennies, Manoel de Oliveira a réalisé plus de quarante films. Sa carrière, qui commença en 1931 avec *Douro, Faina Fluvial*, trouve un véritable élan en 1942 avec *Aniki-Bóbó*, l'adaptation du conte poétique de João Rodrigues de Freitas *Meninos e Milionários*, suivi par d'autres productions. Cependant, c'est surtout à l'âge de 72 ans que la carrière cinématographique de Manoel de Oliveira commença à avoir une continuité et une intensité marquantes, produisant alors plus de la moitié de son œuvre.

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

Polysémique, son œuvre obéit à une profonde unité thématique et obsessionnelle dont les variations imaginaires se font presque toujours à partir d'une inspiration littéraire et théâtrale. Selon Oliveira, le cinéma est fils du théâtre puisque fantasmatique et immatériel, il s'approche plus de l'éphémérité de la vie. Dans sa perspective d'une généalogie théâtrale du cinéma, Manoel de Oliveira va même entrevoir en Shakespeare une tendance cinématographique avant la lettre. Nous pouvons dire que le trajet filmique d'Oliveira va du documentaire vers la fiction, à un point tel que le regard documentaire et la pratique de la fiction deviennent complices, constamment enlacés dans un jeu d'ambivalences scéniques et thématiques qui offre déjà dans son premier ouvrage les deux directions fondamentales de son travail : la picturalité de l'image et la théâtralisation dans la dramatisation du quotidien.

L'intertextualité de la littérature et du cinéma est donc une constante dans l'œuvre de Manoel de Oliveira, obsession qui vient de sa complicité avec les auteurs de *Presença*, un mouvement littéraire portugais auquel appartenaient José Régio et Adolfo Casais Monteiro entre autres. À l'exception des œuvres documentaires et de *Non ou la vaine gloire de bien commander*, la majorité de ses films est d'inspiration littéraire. On peut souligner ici l'influence de la dramaturgie de Régio en *Benilde ou la vierge mère* (1975) et *Mon Cas* (1986), où se mélangent récurrences poétiques à Beckett et dialogues du *Livre de Job*. Cette influence l'a conduit à la dramaturgie de Vicente Sanches dans *Le Passé et le présent* (1972) et, plus tard, à Álvaro Carvalhal dans *Les Cannibales* (1988). Les intertextualités se suivent avec Camilo Castelo Branco dans *Amour de Perdition* (1978) et dans *Le Jour du désespoir* (1992), s'entrecroisant avec Agustina Bessa Luís dans *Francisca* (1981), dont le partenariat se maintient de *Val Abraham* (1993) jusqu'au *Miroir Magique* (2005), en passant par *Le Couvent* (1995), *Party* (1996), *Inquiétude* (1998), ce dernier inspiré aussi des contes de António Patrício et Prista Monteiro, auteur qui l'inspirera encore dans *La Casette* (1994). Plus récemment, Oliveira reprend un des auteurs portugais les plus consacrés, Eça de Queirós, avec l'adaptation du conte *Singularités d'une jeune fille blonde* (2010). À côté de l'influence littéraire venue de quelques auteurs portugais, on peut souligner *La Divine Comédie* (1991), un film qui, même s'approchant légèrement de Dante, s'inspire surtout de la Bible, de Dostoïevski, de Régio et de Nietzsche ; *Le Soulier de Satin* (1985) une longue adaptation de Paul

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

Claudiel et *La Lettre* (1999), adaptation originelle de *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

Les exceptions sont *Non* (1990) et *Parole et Utopie* (2000). Le premier film est une lecture de l'histoire portugaise à rebours de l'épique triomphaliste. En effet, à partir du contexte de la guerre coloniale, le réalisateur parcourt les moments de l'histoire portugaise en mettant en évidence les batailles échouées qui ont ensanglanté la nation, sans pour autant épuiser la volonté d'un recommencement, suspendu dans la figure spectrale d'un D. Sébastien postcolonial et des îles des amours venues et à venir. Le deuxième, l'œuvre autobiographique de Vieira, est tissé d'une magnifique entaille baroque, picturale et rhétorique où la parole étincèle dans le clair-obscur de l'utopie.

La fascination du texte, compréhensible pour quelqu'un qui désirait être écrivain et son long passé plein de rencontres et de découvertes occasionnelles ouvrent à Manoel de Oliveira une panoplie d'œuvres littéraires qui se transformeront en points de départ pour les multiples intersections et créations de son cinéma. Ce sera le cas de *Voyage au début du monde* (1997) et de *Je rentre à la maison* (2001), ce dernier enrichi avec des intertextualités de Shakespeare, Joyce et Ionesco, ou, plus récemment, *Porto de mon enfance* (2001) et *Un film parlé* (2003). Il retrouvera dans cette intertextualité l'inspiration pour les thématiques obsessionnelles qui parcourent toute son œuvre, comme celle des amours frustrés et de l'éternel féminin présente depuis *Aniki-Bóbo*, ou celle de la sacralité de la représentation de l'*Acte du Printemps* (1963), ou encore celle du péché originel et de la communication dilacérée dans la babélisation des corps et des langues, qui va de *La chasse* (1963) jusqu'à *Un film Parlé*. À côté de ces thématiques, d'autres, non moins obsessionnelles parcourent en filigrane toute son œuvre, comme le mystère de la féminité, suspendu dans une perversité soit béatifique soit démoniaque de la femme qui s'arraisonne jusqu'à la présence spectrale d'une androgynie de Dieu, point de fuite d'un théâtre optique ou l'espérance d'une Unité en devenir, comme l'a bien souligné João Bénard da Costa.

Le cinéma de Manoel de Oliveira, comme le dit le critique et historien Peter von Bagh, devient précisément un chef d'œuvre par sa capacité à lire cinématographiquement la littérature dans une nouvelle articulation du « voir-montrer-écouter », où l'image cinématographi-

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

que, en s'articulant à un vertigineux montage d'idées, devient *parole visuelle*, poétique, une parole d'interdiction, où la femme est la figure d'interdiction par excellence. Comme l'écrit João Mario Grilo, « Oliveira aujourd'hui ne filme plus pour le public, mais pour Dieu », comme si, dans l'immense sommeil de Dieu, le cinéma n'était qu'un vigile incessant.

Le cinéma de Manoel de Oliveira échappe aux vulgarités et aux psychologismes, nous forçant à affronter l'oscillation entre le signifiant et le sublime. C'est pourquoi les textes choisis sont délibérément littéraires, car seul l'excès de littérature nous permet d'accéder au côté obscur du réel. Le passage des décennies nous a permis de comprendre que l'univers d'Oliveira est un univers de constant défi face au côté immédiat des choses et des gens. Il existe toujours un au-delà du réel qui est visé, un regard fait d'absence comme regard de l'autre, du dehors, inaccessible et inévitable. C'est dans ce sens que, dans certaines œuvres, la musique peut devenir personnage dont la fonction principale est celle de montrer ce monde invisible et indicible, parallèle et à contrepoint avec les autres réalités de l'image et de la parole. Dans d'autres œuvres, comme *Un film Parlé*, la musique se reconnaît comme pure redondance, absolument dispensable. Là, où la parole assume son *poiein* original, sa musicalité première, elle est en soi-même la plus haute musique.

Reconnu par des historiens du cinéma tels que George Sadoul et André Bazin, Oliveira est une référence incontestable de la modernité cinématographique internationale, étant interlocuteur du dialogue philosophique avec Gilles Deleuze à travers Serge Daney et Raymond Bellour, dans un numéro de *Chimères* (1991). Aucune autre œuvre d'aucun autre cinéaste ne s'est prolongée jusqu'à aujourd'hui comme celle d'Oliveira. Acclamé à Cannes, avec des prix à plusieurs festivals internationaux, consacré dans plusieurs articles comme l'un des plus grands cinéastes du monde, la reconnaissance internationale d'Oliveira est un phénomène que les portugais non pas encore vraiment compris. A tel point que le cinéaste nous a affirmé qu'il ne filme pas pour Dieu, comme le voulait João Mário Grilo, mais peut-être pour un peuple à venir, comme dirait Deleuze.

Contextualisation du film

Amour de Perdition fait parti d'un ensemble de quatre films, appelé « La Tétralogie des amours frustrés ». Le premier est *Le Passé et le Présent* (1972), le deuxième est *Benilde* (1975), le troisième film est *Amour de Perdition* et le quatrième *Francisca* (1981). Tous ces films sont des adaptations d'œuvres littéraires.

« J'ai senti que dans *Le Passé et le Présent* il y avait beaucoup de Régio. « Une grande influence de Régio sur Vicente Sanches. [...] D'autre part, je me suis aperçu que dans *Benilde* il y avait beaucoup de Camilo, une grande influence de Camilo sur Régio. D'ailleurs, Régio aimait énormément *Amour de Perdition*. C'était un de ses livres de chevet, il était toujours à me parler et à me parler : *Pourquoi est-ce que tu ne fais pas Amour de Perdition, fait-le. Et tu le fais surtout lis les lettres, lis les lettres*. De sorte que j'ai pensé : *Le Passé et le Présent* venait de Régio et même, probablement de *Benilde* de Régio. Et *Benilde* venait de Camilo, probablement même d'*Amour de Perdition*. C'est cet enchaînement qui m'a donnée l'idée de qu'il avait une liaison secrète entre ces trois auteurs et ces trois histoires. J'ai donc pensé à faire une trilogie, qui est devenu une tétralogie avec *Francisca*. »¹

Amour de Perdition est une adaptation littérale du roman homonyme de Camilo Castelo Branco, une œuvre littéraire que Miguel de Unamuno considère comme étant l'histoire de la passion amoureuse la plus intense et la plus profonde jamais écrite dans la péninsule ibérique. Oliveira fait face à l'adaptation du livre en sachant qu'il avait en main un matériel de départ déjà fortement enraciné dans l'imaginaire collectif portugais. C'est en effet l'œuvre littéraire la plus adaptée du cinéma portugais². Or, si chacune de ces adaptations a cherché l'histoire naturaliste des amours interdits entre Teresa et Simão, Oliveira construit son film à

¹ Manoel de Oliveira, João Bénard da COSTA, *Manoel de Oliveira Cem Anos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008, p. 88.

² Le pouvoir d'attraction du roman de Camilo donne lieu à quatre adaptations cinématographiques : celle de George Pallu, à l'époque du cinéma muet (1921), celle d' António Lopes Ribeiro, pendant l'époque glorieuse d'un certain cinéma populaire, en noir en blanc (1943), celle dont nous nous occupons ici de Manoel de Oliveira et celle de Mário Barroso, une version contemporaine (2008) des amours de Teresa e Simão.

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

partir de l'écriture même de Camilo, faisant s'interposer l'écrivain entre ce que nous voyons et ce que nous comprenons. Oliveira parie définitivement sur le texte et il nous le donne tout en sacrifiant la vraisemblance conventionnelle de la fiction cinématographique. Ainsi, comme nous le dit João Mário Grilo, l'histoire des deux amants cesse d'être une illusion romanesque et devient la vérité de la chose écrite. En effet, à la différence d'Antonio Lopes Ribeiro, Oliveira n'a pas cherché une équivalence dramatique pour le texte de Camilo mais il a cherché à transposer littéralement vers l'écran le texte même, lui donnant une visibilité dont le filmage de plusieurs lettres en est le témoin le plus évident. Ainsi, Oliveira adhère à un palimpseste mélodramatique, avec beaucoup de résonances dans l'imaginaire collectif, essayant d'éviter la condescendance classique pour se centrer dans une posture moderne caractérisée par une extériorisation et une évidence de l'artifice.

Manoel de Oliveira assume donc la position esthétique moderne qui ne prétend pas occulter la médiation de l'acte narratif fictionnel, mais, à l'inverse, le rendre visible, notamment à travers l'utilisation du regard caméra, de la prestation clairement théâtrale des acteurs ainsi que de la constante superposition du texte à l'image. Au-delà d'un éventuel expérimentalisme, ceci est le fruit d'une conception particulière de l'art, *avant-la-lettre* sans doute, dans un Portugal désireux de nouveauté, mais sans avoir toujours la capacité de l'assimiler.

Pour Oliveira, représenter la réalité ne signifie pas la simuler mais seulement la représenter. Le cinéma n'est pas la réalité, mais seulement sa mise en scène seule celle-ci est capable de pénétrer dans l'essence du réel. C'est comme si le réalisateur nous réveillait pour nous dire qu'on n'assiste pas à ce qui s'est réellement passé, mais seulement à ce que le narrateur a dit sur ce qui s'est passé. Autrement dit, on n'a pas accès à la réalité mais à la vision du narrateur sur la réalité. « L'univers magique du "Il était une fois", qui dans le film est instauré au moment où la caméra projette les premières images, est interrompu par ce type d'interpellations au spectateur (d'ailleurs très au goût de Camilo, sous la forme des intrusions multiples du narrateur dans l'histoire qui est racontée. Au Portugal, le cinéma découvrait ainsi les nouvelles possibilités d'un nouveau code, désaliénant et désaltérant »³.

³ Maria do Rosário Leitão Lupi BELLO, "Amor de Perdição", in *O cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras, 2007, p. 162.

Caractérisation du film :

Cette nouvelle façon de filmer ne cherche pas une distanciation de l'œuvre d'origine. Dans l'œuvre d'Oliveira, notamment dans *Amour de Perdition*, le rapport des images aux textes est déterminé, de manière fréquente, par une recherche de littéralité. Avec une certaine naïveté, il s'agit de se rapprocher du texte-source sans que son traitement ne soit pour autant l'expression d'une volonté de retrouver l'original. Néanmoins, il ne s'agit pas non plus de proposer des équivalents entre images et textes. À propos de *Amour de Perdition*, Oliveira a affirmé : « Il me semble qu'il n'est pas possible de trouver une équivalence cinématographique à un texte littéraire. Mais il y a une autre possibilité : de même que l'on peut filmer un paysage, on peut filmer un texte. On peut le filmer ou filmer la voix qui le lit. Si je montre la page du livre pour que les spectateurs la lisent sur l'écran, je fais du cinéma et si je mets quelqu'un qui lit ce texte, je fais aussi du cinéma. »⁴

Ceci étant, cette citation indique qu'il est possible de filmer un texte, non pas simplement comme un matériau brut, mais comme un paysage. On peut filmer le texte même comme une inscription ou bien la parole en tant qu'acte, c'est-à-dire filmer celui qui lit ou récite un texte. Alors que signifie filmer un texte? Cela constitue un artifice pour donner à voir la parole – d'où la formule utilisée par Peter von Bagh pour désigner le cinéma d'Oliveira en tant que *parole visuelle*. La présence de la parole est donc capitale dans la mesure où elle renvoie au texte tout en se plaçant dans un écart irréductible par rapport à lui. La composition cinématographique et le discours visuel qui naît de celle-ci reconfigurent totalement le texte de base. Ce respect à l'égard du texte original est une sorte de contrainte qui lui sert de stimulus créatif – en partant d'un discours qui lui est étranger, il révèle une vision originelle avec une voix qui lui est propre.

⁴ Antoine de BAECQUE, Jacques PARSI, *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 53.

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

Certes *Amour de Perdition* est une adaptation littérale, cependant il ne s'agit pas ici de débiter le texte littéraire, ni seulement de l'illustrer par des images. Cette adaptation littérale et littéraire, si elle n'échappe pas au texte original, lui donne une dimension visuelle, plastique et cinématique. Comme affirme Leonor Areal, « ce qu'on voit en scène – la mise en scène – ce sont des images qui n'existent pas dans le roman, le *revers de la monnaie* de la narrative »⁵. Les images sont ainsi une sorte de complément au texte, introduisant une interprétation personnelle. « Nous pouvons même dire – dit Areal – que le texte raconte une histoire tandis que les images en racontent une autre », dans une sorte de complémentarité entre ce qui est dit et ce qui est vu. Dans cette création, Oliveira suit sa recherche d'un langage cinématographique qui s'approprie l'image comme code d'expression autonome en même temps qu'il donne à la parole une autonomie expressive. Oliveira échappe ainsi à la « tradition illustrative du cinéma en faisant une réflexion sur le sens de son œuvre et sur les relations entre littérature et cinéma. »⁶

La parole assume, dans le cinéma d'Oliveira, le même poids qu'une image ou que la musique. Filmer la parole est comme filmer un visage, parce que, d'après lui, elle est essentiellement et symboliquement aussi physique que le personnage lui-même. De plus, pour Oliveira, c'est la parole qui implique le mouvement, c'est-à-dire, c'est elle qui est dynamique, qui est « la vie, la représentation de la vie ».

La parole ainsi que l'aspect plastique de la narration deviennent les éléments les plus évidents dans cette adaptation de la narrative de Camilo. Mais de quelle façon et selon quels modes la parole prend-elle en charge la présentation du texte ?

L'usage de la voix-off reste rare dans les films de Manoel de Oliveira à l'exception notable de *Val Abraham* et *Amour de Perdition* où elle est d'une grande richesse. « Il ne s'agit pas, dans ces deux films, de passages ponctuels en voix-off mais bien de la présence d'un narrateur extérieur à la diégèse, placé en position de surplomb par rapport à celle-ci »⁷. La

⁵ Leonor AREAL, *Cinema Português um país imaginado vol. II – após 1974*, Lisboa, Edições 70, 2011, p. 170.

⁶ Jacques PARSI, *Manoel de Oliveira – Cinéaste portugais*, Paris, Gulbenkian, 2002, p. 113.

⁷ Mathias LAVIN, *La Parole et le lieu – le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 57.

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

voix-off semble maîtriser le cours de la narration à laquelle elle confère l'apparence d'une nécessité.

La première singularité d'*Amour de Perdition* est celle de présenter deux voix-off – voire trois – et pas seulement une. La première, masculine, étant celle du narrateur principal qui est nommé au générique comme le *délateur* ; l'autre, féminine, désignée la voix de la Providence, une interprétation du roman qui ne contient pas cette distinction.

Si on compare au roman le texte qui échoit à la voix de la Providence, on constate qu'il correspond à des fragments prélevés dans le récit du narrateur unique. Donc, ce n'est ni un ajout du cinéaste, fidèle ainsi au texte d'origine, ni un propos tenu au style direct par un autre protagoniste du récit, qui se trouverait rapporté par ce deuxième narrateur dans le film.

Le texte de Camilo n'est donc pas modifié, mais partagé entre ces deux instances que sont la voix-off. C'est un dispositif singulier dont l'aspect le plus notable est le pouvoir ambigu de la parole du narrateur à laquelle sont refusées l'unité et la totalité d'une voix d'autorité.

Comme Oliveira l'a affirmé : « J'ai été obligé d'introduire un délateur-narrateur, non pas pour aider à la narration de l'histoire, mais pour mettre à nu les personnages et les compromettre dans leurs intentions par la voix même de Camilo ». Il s'agit de dénoncer l'existence même d'une narration. Une sorte de fidélité infidèle qui constitue le rapport d'Oliveira au texte adapté et à l'histoire ou le *revers de la monnaie* dont parle Areal.

La voix-off du narrateur-délateur suit, sans exception, la logique narrative du texte de Camilo. De façon classique, celle-ci sert à exposer l'enchaînement des actions et à présenter les commentaires sur les protagonistes et leurs points de vue. La voix-off masculine correspond à l'auteur du roman qui s'exprime à la première personne, comme le signalait Oliveira dans la citation précédente. Rapprochement rendu possible, dès l'ouverture du film, par la lecture du registre carcéral de la Prison de La Relation à Porto, dans laquelle Camilo prétend avoir découvert l'histoire de son ancêtre Simão Botelho. Une première voix commence à lire le registre, immédiatement doublée par la voix du narrateur.

La fragmentation de la voix-off s'opère donc surtout au moyen du dédoublement entre voix masculine et voix féminine. La voix masculine a une proportion plus importante que la

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

voix de la Providence expliquée par le fait que la voix masculine fait office de délégué de la voix de l'auteur. Mais, malgré cette sous-représentation indéniable de la voix féminine, elle est un supplément apporté par Oliveira au roman de Camilo. En raison de ses interventions ponctuelles, cette voix acquiert un caractère plus remarquable. Elle est introduite dès le début du film, au cours du pré-générique où elle prend le relais du narrateur, avant qu'il n'intervienne une dernière fois avant le générique. Elle sert à achever la première présentation de Simão, en insistant sur son jeune âge : elle répète plusieurs fois « *Dix-huit ans* ».

Ensuite, la voix de la Providence résonne dans la séquence qui s'ouvre sur le face à face entre Teresa et Simão, chacun dans leur chambre. Elle accompagne ainsi la première condamnation de l'amour du jeune couple.

Elle intervient encore pour évoquer le sort de Mariana, la fille du maréchal-ferrant João da Cruz, amoureuse secrète de Simão et troisième personnage essentiel du drame. Dans un plan pris à l'intérieur de la maison de João da Cruz, Simão, tout juste remis de sa blessure, vient d'apprendre que Teresa va être déplacée dans un autre couvent et veut aller la rejoindre. Mariana le dissuade et lui promet de transmettre une lettre à Teresa. Simão plein d'émotion, étreint la jeune fille puis l'un et l'autre quittent le champ. C'est au moment de cette double disparition qu'intervient la voix de la Providence alors que l'image montre une porte ouverte donnant sur un extérieur. Elle s'interrompt après le retour de la jeune fille dans le champ : celle-ci a changé de vêtement et est prête à servir Simão, la voix-off ayant intronisé le statut de martyr du personnage, sacrifiant son amour-propre à celui de Simão dont elle se veut alors l'agent docile.

La voix de la Providence se manifeste à nouveau au moment du meurtre de Baltazar, le cousin de Teresa, par Simão, devant la porte du couvent où est retenue la jeune fille. La voix-off du délateur décrit le meurtre avant même qu'il n'ait lieu, et la voix de la Providence reprend la formule initiale (*dix-huit ans*) après avoir commenté le geste meurtrier.

La voix de la Providence s'exprime une dernière fois, lorsque Teresa dépérit cloîtrée dans sa chambre du Couvent de Monchique. Elle dissipe les dernières illusions présentes dans la lettre adressée à Simão en indiquant que la fin du personnage est imminente.

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

On constate donc que la voix de la Providence se manifeste surtout pour présenter le caractère tragique de la destinée des protagonistes. D'ailleurs, ces interventions ont lieu aux moments du récit qui nouent le caractère irréversible du drame en soulignant une fonction d'articulation narrative, qu'il s'agisse de l'introduction du film ou du meurtre. Si les interventions de la voix-off sont peu nombreuses, elles sont toujours associées à une idée de violence, les prémices de la fatalité ou du meurtre. Ceci correspond au programme compris sous le terme de Providence et à son mode d'intervention oraculaire, trouvant toujours sa confirmation dans le récit.

Nous avons donc celui qui prévoit l'action, qui la connaît avant tous et qui la fixe. C'est pourquoi Oliveira l'appelle délateur, il nous informe des événements que, à ce moment là, lui seul connaît. Il anticipe, fait de la délation. Et il y a le point de vue de la Providence, qui voudrait que les choses soient différentes, qui prend parti, mais qui ne va pas au-delà parce qu'elle ne doit pas donner cette autre vision que nous ne voyons pas, qui est dans le secret des Dieux, choses dont le Délateur ne sait pas et ne peut pas les savoir.

Nous avons encore une autre voix, incarnée par le personnage de Rita, la sœur de Simão. C'est le point de vue du témoin qui assiste à tous les événements et qui nous raconte ce qu'il a vu. Toutes les voix expliquent ce que nous ne voyons pas dans les images, mais chacune de manière différente.

On repère également la présence de l'écrivain à la fin du film, avec l'intervention attribuée au « personnage » de Camilo et non plus à la voix du récit dont il est le signataire. La voix est ici travaillée de façon à se distinguer avec netteté de celle du narrateur. Il y a deux voix différentes, celle du narrateur-délateur et celle du personnage de Camilo, et cette voix n'est autre que celle du cinéaste lui-même disant ce que Camilo a dit : « *Nunca mais abrirei o Amor de Perdição* ». Cette présence d'Oliveira sert à souligner qu'il ne s'agit pas de théâtre, ni de roman, mais de cinéma. Comme le réalisateur l'affirme : « Seul le cinéma représente le théâtre et le roman ». Cette voix sert à nous reconduire au cinéma, de façon à nous rappeler que nous sommes bien au cinéma. « Le cinéma est la combinaison de l'espace visible avec l'espace invisible. Je ne pouvais pas suivre Simão et Mariana vers le fond de la mer, vers la mort. Je dois rester avec ce que nous voyons. Je ne peux pas rester avec les corps. Je peux

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

garder les lettres. Ils vont vers le fond et les lettres viennent à la surface. C'est tout ce qui reste dans l'image. C'est par les lettres que nous connaissons toute l'histoire, n'est-ce pas ? »⁸.

C'est donc la main d'Oliveira qui saisit les lettres de Teresa flottant sur l'Océan dans le dernier plan. C'est comme si le cinéaste prenait le relais de l'écrivain en se saisissant des lettres dans une sorte de métonymie de la matière fictionnelle, comme l'affirme Lavin, pour réaliser le film qui s'achève sur cette image.

Dans *Amour de Perdition*, grâce à l'écriture des lettres et à leur lecture, il existe bien un 3^{ème} terme entre image et son, l'écrit qui permet souvent d'articuler leur rapport et dont l'utilisation vient confirmer le terme de *parole visuelle*, puisqu'il s'agit bien de lire une lettre et non de l'écrire, et seule la parole permet de donner à voir le texte même de la lettre.

Réception du film :

Lorsque Manoel de Oliveira tourne, en 1978, *Amour de Perdition*, il provoque une profonde révolution dans le cinéma portugais. Comme l'a dit João Bénard da Costa, « *Amour de Perdition* a été au Portugal un film de perdition »⁹. Par imposition de la chaîne qui l'avait financé en parti, le film est d'abord présenté à la télévision en une série de 6 épisodes en noir et blanc. Les réactions sont explosives. On parle d'un attentat à l'œuvre de Camilo, d'outrage à la littérature portugaise, et ceux qui défendent Oliveira se font rares jusqu'à la sortie du film à l'étranger en 1979, d'abord en Italie et puis en France, où il se voit acclamé par la critique et par le public.

Amour de Perdition marque le début d'une nouvelle période du cinéma portugais. La radicalité du film ouvre une fissure dans les caractéristiques dominantes de la production portugaise de l'époque, où la pratique de l'auteur avait laissé momentanément la place à un engagement politique. Après une certaine photogénie révolutionnaire, qui marque la production militante du cinéma d'avril, *Amour de Perdition* était un film totalement construit autour de la parole, comme nous venons de le voir. Cette fois-ci, comme nous le dit João

⁸ Manoel de Oliveira, João Bénard da COSTA, *ob. cit.*, p. 107.

⁹ João Bénard da COSTA, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991, p. 157.

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

Mario Grilo, Oliveira non seulement surprenait comme provoquait une Deuxième Révolution : encore aujourd'hui le cinéma portugais en est l'héritier, malgré les menaces, de la scission esthétique que *Amour de Perdition* a provoquée.